

Images du travail, travail des images

15 | 2023

Peindre le travail. Le travail en peinture

Dossier

Art byzantin et peintres français au XIX^e siècle sur le Mont Athos

*Byzantine art and French painters in the 19th century on Mount Athos***KATERINA SERAÏDARI**<https://doi.org/10.4000/itti.4088>

Résumés

Français English

L'article examine comment l'intérêt que suscite l'art byzantin en France à partir des années 1840 amène à la découverte non seulement des peintures de Pansélinos sur le Mont Athos, mais aussi d'une tradition qui privilégie un mode de fonctionnement collectif et qui subit de plus en plus l'influence russe. Deux peintres français sont au centre de l'article : Alexandre Bida qui, malgré son dessin *Réfectoire des moines grecs au mont Athos* ne semble pas avoir mis le pied sur la péninsule athonite ; et Dominique Papety, qui y resta à peine plus qu'une semaine pendant l'été 1846 mais qui fit un grand nombre de dessins pendant ce bref séjour. Le travail de ces peintres fait apparaître le Mont Athos comme un lieu de production, de conservation et de transmission artistique, tout en repositionnant la presque-île monastique, malgré son éloignement volontaire du monde, au centre de débats artistiques français.

The article examines the interest, which arose around Byzantine art in France around the 1840s and which led to the discovery of Panselinos' work on Mount Athos, but also of a tradition favoring a collective way of doing – this artistic tradition being already threatened by Russian influence. Two French painters are at the center of the article: Alexandre Bida, who painted the *Refectory of Greek monks* on Mount Athos but who, apparently, never visited this place; and Dominique Papety, who stayed there for a little more than a week during the summer of 1846 but who made a great number of drawings during his visit. The work of these painters shows Mount Athos as a place of artistic production, conservation and transmission. It also places this monastic peninsula and its inhabitants, deliberately staying at the margins of society, in the center of artistic debates in France.



Entrées d'index

Mots-clés : art byzantin, artisanat, photographie, monastère, Orientalisme

Keywords: Byzantine art, craftsmanship, photography, monastery, Orientalism

Texte intégral

- ¹ Un intérêt particulier se développe en France, à partir des années 1840, pour l'art byzantin qui est censé marquer la transition entre « l'art ancien, qui poursuivait le beau pour la forme elle-même, et l'art chrétien, qui ne se servit de la forme que pour l'expression de l'idée » (Papety, 1847, 776). Dominique Papety (1815-1849) fut un des initiateurs de ce mouvement. Il naquit à Marseille, vint à Paris en 1833 et obtint le grand prix de Rome en 1836 ; à cette époque, Ingres dirigeait l'École française de peinture à Rome. Papety fit son premier voyage en Grèce en 1846 et « en rapporta un grand nombre de dessins pour le compte du gouvernement ; c'est alors qu'il visita les couvents du mont Athos, et [...] fit les découvertes les plus précieuses, sur les monuments et les peintures de l'art byzantin » (Parrocel, 1862, 437). Papety s'intéressa aux monastères qui possédaient des « anciennes peintures » – les autres n'ayant « presque rien » à offrir « à l'étude de l'archéologue et de l'artiste » (Papety, 1847, 771). Ce double positionnement est caractéristique d'une époque où, à cause d'un usage encore très limité de la photographie, l'artiste est souvent appelé à accompagner l'archéologue afin de lui permettre de ramener des représentations graphiques des objets et des monuments. Papety en offre un bon exemple : il aspire en effet à incarner les deux rôles à la fois.
- ² Cet article¹ analyse le mode de production de dessins consacrés au Mont Athos par deux voyageurs français du XIXe siècle, tous deux peintres formés à l'école académique : Dominique Papety, que l'on vient de présenter, et Alexandre Bida. Après avoir enseigné le latin et le grec à Toulouse (sa ville natale), Alexandre Bida (1813-1895) entra dans l'atelier d'Eugène Delacroix, où il demeura deux ans. Ce sont ses quatre longs voyages en Orient qui ont marqué le travail de ce peintre voyageur, qui fut aussi un illustrateur des livres de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Image 1 - « Mont Athos, Koutloumousiou, extérieur, procession ».



s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, D.02062. URL: <https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2wz43#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-3490%2C-354%2C15497%2C7080>



Le Mont Athos constitue une péninsule artificielle, un canal l'isolant du continent

grec. La vie monastique dans cet endroit a toujours été rythmée par les rites religieux orthodoxes mais aussi par le travail de la terre et la pêche nécessaires à l'entretien de la communauté. Elle a également pour fonction de sauvegarder un patrimoine byzantin séculaire, servant de modèle à la production de nouveaux objets de culte, destinés à être mis en vente pour les pèlerins. Des peintres du XIXe siècle, dont Papety, vinrent au Mont Athos pour y découvrir l'art byzantin et pour faire des copies des œuvres les plus remarquables. Or, il s'agit d'une période où l'art produit par cette communauté change sous l'influence des moines russes qui introduisent une autre manière de faire, plus occidentalisée. L'article étudie ces échanges, ainsi que la manière dont une péninsule monastique, coupée du monde, a pu se retrouver au centre de débats artistiques français.

- 4 Notre but sera donc double : d'une part, appréhender le travail du peintre en France au XIXe siècle à travers la production de dessins sur le Mont Athos ; et d'autre part, interroger la découverte de la peinture byzantine en France et la nature de la rencontre entre ces deux peintres et les membres des communautés monastiques vivant sur la péninsule athonite (au nord de la Grèce actuelle). Leur rencontre fut certainement brève : Papety (1847, 788) dit qu'il passa au Mont Athos un mois, alors que son séjour ne s'étendit effectivement que du 27 juillet au 4 août 1846 (Peltre, 1997, 172) ; quant à Bida, aucun élément ne nous permet d'affirmer avec certitude qu'il mit le pied sur la péninsule. Son œuvre nous confronte ainsi au rôle de la copie dans le travail du peintre.

1. Alexandre Bida et l'énigme du Réfectoire

- 5 Bida fut un représentant atypique du mouvement orientaliste par le réalisme de son regard, son rattachement au courant scientifique et son renoncement à la couleur. Il fut appelé « orientaliste véridique » parce qu'il osa affirmer qu'un fellah « n'a peut-être pas le nez modelé comme l'Apollon de Belvédère » (Mantz, 1883, 3). Malembits (2002, 106-107) soutient que « c'est en peintre qu'il dessine » – d'autant plus que ses dessins « sont présentés au Salon dans la section peinture jusqu'en 1865 et personne n'y détecte une quelconque incohérence ». Cela n'est pourtant pas tout à fait exact. Dans le salon de 1857, Bida fut placé « dans la galerie des dessins, sous prétexte qu'il n'expose pas de tableaux. Nous soutenons, nous, que ses dessins sont des tableaux », écrivait Tardieu (1857, 3). Alfred Busquet (1857, 5) nous donne plus de détails sur cette affaire : « Les dessins proprement dits ont été rejetés des 9 ou 10 salles de l'Exposition de peinture, à l'exception des compositions de M. Bida », pour lesquelles « il a été créé des places spéciales (honneur trop mérité pour que personne s'en plaigne) » dans une galerie transversale.
- 6 Trois ans plus tard, la maison Hachette l'envoya rassembler pendant plusieurs mois de la documentation archéologique et ethnographique, à l'aide d'un photographe, en Palestine et en Égypte. Bida suit ainsi une tendance plus générale : pendant la seconde moitié du XIXe siècle, des peintres voyagent en Terre Sainte dans le cadre d'une quête d'« exactitude historique » et dans le but de renouveler la « peinture biblique » (Le Pape, 2018, 71-72). Toutefois, la menace d'anachronismes les guette : même Bida, « artiste scrupuleux », représenta dans une planche Jésus en train de contempler Jérusalem – ville parsemée de minarets, où l'on distingue clairement la mosquée d'Omar (Malembits, 2002, 109-110).
- 7 Ce quatrième tour de Bida en Orient marqua aussi la fin d'une aventure qui avait commencé en 1843, lors d'un premier séjour à Venise, Constantinople et en Syrie². Lors de son troisième voyage en 1855 qui fut aussi « le plus fructueux » (Malembits, *ibid.*, 101), Bida aurait visité la péninsule athonite³ – ce qui lui aurait inspiré le *Réfectoire des moines grecs au mont Athos*, présenté au Salon de 1857. Entre 1859 et



1888, cette œuvre fut exposée dans les galeries du Musée du Luxembourg de manière constante⁴. C'est en septembre 1857 que le *Réfectoire* fut acheté par le directeur des musées impériaux, comme le *Journal de Toulouse* l'annonça (Auteur inconnu, 1857). Selon le catalogue d'Arago (1888, 50), Bida devint chevalier de la Légion d'honneur en 1855 et officier en 1870. En effet, il avait reçu « la médaille de 1^{er} classe », ainsi que la décoration, à la suite de l'Exposition universelle de 1855.

8 Il existe cependant deux sources qui placent ce tableau au Salon de 1855. Le catalogue de la vente des œuvres de Bida après sa mort, précise qu'en 1855 le *Réfectoire* valut à l'artiste la croix de la Légion d'honneur (Michel, 1895, 9). Gaston Paris affirme également que le *Réfectoire* fut exposé au Salon de 1855. Toutefois, un peu plus loin, il soutient que « ce fut surtout au Salon de 1857 » que Bida « s'imposa à l'admiration générale » (Paris, 1895, 341 et 343). Malgré ces incohérences, ce qui est sûr est, d'une part, l'importance de ce dessin pour la carrière de Bida ; et d'autre part, son exposition au Salon de 1857. En effet, Jean de l'Hers (1895, 11) donne « la nomenclature des morceaux qu'il a exposés aux divers Salons de Paris » et, d'après cette liste, le *Réfectoire* fut, bel et bien, présenté au Salon de 1857.

9 Le *Réfectoire* de Bida connut un franc succès. Le dessin, qui fait partie des fonds des dessins et miniatures dans la collection du musée d'Orsay, se trouve actuellement dans la Collection du Louvre (Département des Arts graphiques, INV 23763, Recto)⁵. Il fut gravé sur bois vers 1880 et utilisé comme illustration de périodique. Au moins deux reproductions nous sont parvenues : l'une se trouve à Berlin, au Sammlung Archiv für Kunst und Geschichte⁶ ; et l'autre fut publiée dans Ménard (1881, 572). Celles-ci diffèrent par le jeune laïc qui contemple la scène depuis un balcon en bois situé au premier étage (présent sur le dessin initial), et qui est coupé dans la publication de Ménard. La représentation que Ménard a publiée non seulement montre comment une œuvre originale est diffusée par des reproductions qui ne sont pas toujours fidèles, mais illustre aussi une description stéréotypée de la vie athonite : « C'est une société pétrifiée, qui ne s'inquiète en rien de ce qui se passe en dehors de la montagne sainte, et où chacun règle sa vie et son travail d'après celui qui l'a précédé » (*ibid.*, 571-573).

10 Le *Réfectoire* est souvent présenté comme une des plus belles œuvres de Bida (voir par exemple Paris, 1895, 343). Et pourtant, les critiques après le Salon ne sont pas enthousiastes. Les œuvres de Bida créent la polémique. Paul Gilbert (1883, 1) l'accuse de faire des productions d'une « froideur désespérante » : « Les uns diront "c'est superbe !" les autres "c'est bien ennuyeux !" ». La question de l'ennui est également posée à propos du *Réfectoire*. Alexandre Tardieu (1857, 3) décrit ces moines aux robes noires qui prennent « leur mince repas sur des tables de pierre. Les attitudes ne peuvent offrir beaucoup de variété » – d'autant plus que « l'action est complètement insignifiante ». Le même constat est fait par Louis Enault (1857, 4) : « Que manque-t-il donc à cette composition [...] pour passionner la foule ? un peu plus d'action ». Pour Alfred Busquet (1857, 6), le dessin « se distingue par une abondance de lumière et une science de perspective tout à fait remarquables, mais les têtes des assistants ont un peu trop de parenté entre elles ». Eugène Loudun nous offre une description encore plus précise : « Quel sujet prêtait davantage à la trivialité ! Eh bien, regardez ces moines : assis à des tables massives, sur deux rangs, dans une vaste salle [...] en prenant le repas des ascètes [...] l'un d'eux fait une lecture du haut d'une chaire, et l'on voit que tous écoutent, qu'ici même continue la vie spirituelle ».

11 C'est surtout un jeune laïc, à gauche du lecteur, qui lève la tête pour mieux écouter ses paroles. Au premier plan, deux autres jeunes laïcs sont assis autour d'une table, devant des assiettes vides (où un couteau est également posé), alors que d'autres laïcs sont debout derrière eux, en train de servir les tables des moines. Tous sont habillés à la grecque, avec des fustanelles – code vestimentaire qui les différencie clairement des moines. Vers le fond de la salle, sur une partie surélevée par des marches, l'higoumène⁷, qui porte une barbe blanche, mange avec deux autres moines ; leur table est la seule recouverte d'une nappe. Les autres tables sont occupées par des

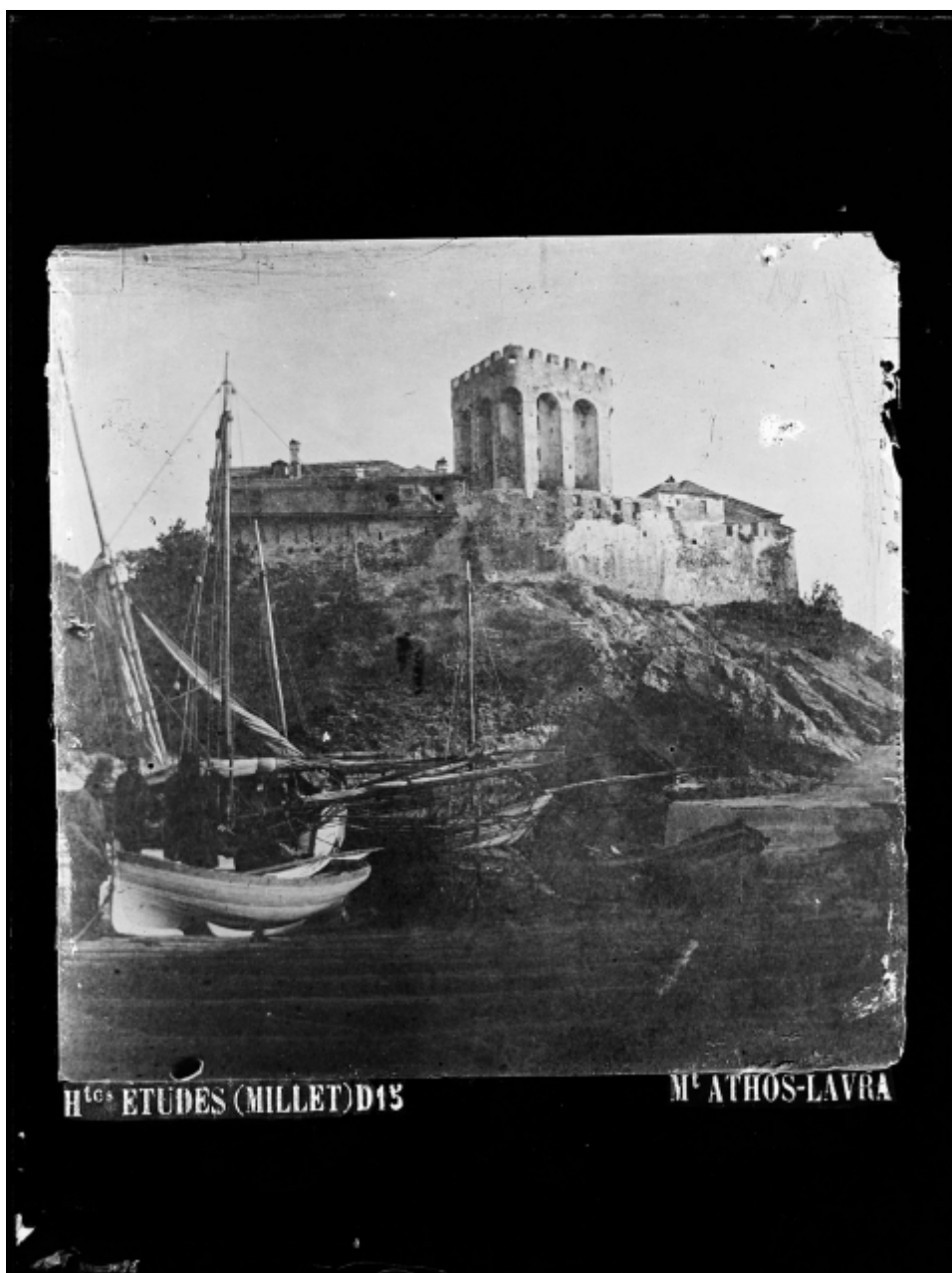


moines de différents âges (comme leurs barbes blanches, grises ou noires l'indiquent). En revanche, aucun laïc ne porte une barbe longue. Quant à l'organisation de l'espace, ce n'est pas seulement le lecteur ou l'observateur sur le balcon qui sont placés du côté gauche ; une ouverture nous permet d'entrevoir un homme au gros ventre, qui porte un tablier et qui discute avec un jeune laïc : il semble être le cuisinier.

1.1 Le travail des moines

- 12 La scène insiste sur la répartition des tâches entre moines et laïcs, c'est-à-dire entre ceux qui servent, ceux qui mangent, celui qui cuisine et celui qui lit l'Évangile pendant le repas. Elle suggère aussi d'autres formes de travail accomplies au préalable par les moines (et par des laïcs saisonniers), puisque la nourriture et le vin consommés dans ces monastères proviennent, en règle générale, de leur potager, leur vigne, leurs arbres et leur pêche.

Image 2 - « Mont-Athos, Lavra, 'arsenal', vue des murs du monastère depuis le port ».



s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, D.00015.
<https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2wf2r#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-7167%2C-474%2C20748%2C9478>

- 13 Dix ans plus tôt, Dominique Papety, l'autre peintre examiné dans cet article, avait déjà écrit sur les moines athonites qui pêchaient (1847, 773). Alors que Papety affirme que les moines consomment les poissons « qu'ils pêchent sur leurs côtes », il n'hésite pas à les accuser d'oisiveté puisque « les travaux de l'agriculture » sont, au Mont Athos, « complètement » négligés ; ainsi, en ce qui concerne l'autre composante nécessaire de leur régime alimentaire, les légumes, « ils vont [les] chercher sur le continent » (*ibid.*, 775). Toutefois, Papety tempère son jugement lorsqu'il fait référence à l'artisanat que les moines fabriquent et vendent, comme dans les magasins devant le monastère d'Ivion (*ibid.*, 780).
- 14 Papety fut accusé par Adolphe-Napoléon Didron (1806-1867) d'être un « peintre touriste » qui n'a rien compris de la réalité du Mont Athos et d'y avoir effectué une « expédition fantastique » (1847, 47 et 41). Didron se moque précisément de l'affirmation de Papety que les moines de l'Athos ne travaillent pas⁸ : Didron parle de l'exploitation du bois (les poutres voyageant par voie maritime vers la Turquie et la Grèce « pour la construction des navires et des maisons ») ; des cent mulets du monastère d'Ivion ; des cinquante mulets du monastère de Vatopedi que des ouvriers laïcs mènent « aux bois et dans les champs, pour diverses exploitations » ; du monastère de Grande Lavra qui produit chaque année « seize mille oques⁹ de vin » ; des « magnifiques champs de noisetiers », ainsi que des oliviers du monastère d'Ivion (*ibid.*, 44-45).
- 15 D'autres voyageurs français s'intéressèrent aux travaux effectués par les moines athonites. Antonin Proust, « le futur ministre des Beaux-Arts » qui était en 1850 à l'atelier de Couture aux côtés de Manet (Peltre, 1997, 252), décrit « la pêche aux flambeaux » (Proust, 1860, 137). Il mentionne aussi la récolte, par « un grand nombre de moines », des « baies de laurier dont ils fabriquent une huile très-estimée par les Turcs¹⁰ », mais aussi des « noisettes qu'ils exportent à Constantinople ». Le Mont Athos apparaît ainsi comme un lieu de production, dont les produits sont demandés et exportés. Comme le précise Proust (*ibid.*, 111) qui donne aussi des chiffres concernant la quantité ramassée et sa valeur marchande, « [l]es revenus de tous ces couvents sont produits par l'exploitation des bois, la vente des noisettes et des olives ». Au XIXe siècle, l'économie athonite, qui ne fonctionne plus de manière autarcique, est donc déjà imbriquée dans des réseaux commerciaux plus vastes. Le texte de Proust est illustré par une gravure faite par Villevieille « d'après M. A. Proust » et intitulée *La récolte des noisettes au mont Athos* (Proust, 1860, 137). À ma connaissance, c'est le seul dessin de l'époque qui montre les moines athonites occupés à des travaux agricoles : à gauche, trois moines sont agenouillés au premier plan ; ils sont en train de trier les noisettes qu'un personnage au fond coupe de l'arbre. Une corbeille est placée à droite d'un des moines agenouillés.

Image 3 - « Mont Athos, monastère de la Grande Laure (Lavra), vue d'ensemble de l'ouest ».





s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, A.00192.
<https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2pqm3#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-4530%2C-442%2C19330%2C8831>

- 16 Revenons au *Réfectoire* de Bida, qui révèle un dernier type de travail exécuté régulièrement par les moines : les murs de la salle sont peints. En fait, on distingue vaguement l'existence de fresques, sans pouvoir avoir une idée claire des thèmes iconographiques représentés. Sur ce point précis, c'est à Papety qu'il faut redonner la parole. Il décrit comment, après avoir visité l'église de Grande Lavra¹¹ avec ses belles fresques, il arriva

« au réfectoire, situé en face, et entièrement orné de peintures. Cette salle est très spacieuse et disposée, comme l'église, en forme de croix. Au fond, sur des marches, on aperçoit le siège de l'igouménos [higoumène], derrière ce siège sont peints saint Basile et saint Grégoire. Au milieu de la salle, on a placé une chaire en bois dans laquelle un des moines fait la lecture pendant les repas, et plus bas des tables de marbre entourées de sièges dont la disposition rappelle celle du triclinium antique. Au plancher sont suspendues les outres de vin laissées vides, et c'est, avec quelques lampes, le seul ornement de cette longue salle » (1847, 779).

- 17 Or, cette description correspond parfaitement au *Réfectoire* de Bida.

1.2 Une œuvre à quatre mains

- 18 Bida ne fut pas le seul à avoir choisi de représenter le réfectoire d'un monastère athonite : Dominique Papety fit un dessin aquarellé sur le *Réfectoire Saint Basile au Couvent d'Aghia Lavra* le 29 juillet 1846¹². Le dessin (**fig. 4**) se trouve actuellement dans la Collection du Louvre (Département des Arts graphiques, RF 1773.132, Recto).

Image 4 - Mont Athos, le réfectoire saint Basile de la Grande Lavra





© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda

19 Les dessins de Bida et de Papety représentent un lieu identique, alors que l'un est censé être inspiré par Grande Lavra et l'autre (celui de Bida), selon sa présentation dans la collection du Louvre, par le monastère Saint-Grégoire. Or, nous savons que ce dernier n'avait que « des églises neuves, des peintures refaites et des bibliothèques vides » (Proust, 1860, 138 ; voir aussi Miller, 1889, 125). En fait, il suffit de regarder une photographie actuelle du réfectoire de Grande Lavra, qui est considéré comme le plus ancien de l'Athos, pour constater qu'il s'agit de l'endroit dessiné par Papety et Bida. En somme, c'est comme si Papety avait fait un dessin des lieux et Bida, dix ans plus tard, reprit le même dessin, avec la même perspective (qu'Alfred Busquet louait en 1857), en remplissant l'espace vide de personnages. Christine Peltre (2011, 144) vient confirmer cette impression : Alexandre Bida, avec le *Réfectoire*, « présentera au Salon de 1857 la salle d'Aghia Lavra déjà dessinée par Papety ». La seule autre personne, à ma connaissance, qui remarqua la similitude entre les deux dessins, déjà à la fin du XIXe siècle mais sans préciser que Bida copia Papety, fut Jean Marquet de Vasselot (1893, 113) : « Cette aquarelle [de Papety], très intéressante, [...] rappelle un dessin de Bida, représentant le réfectoire d'un couvent grec, qui se trouve au Musée du Luxembourg ».

20 Étant donné que cette œuvre constitue, à ma connaissance, la seule trace du passage de Bida par le Mont Athos, comment être sûr que le peintre visita réellement ce lieu ? Une autre question se pose par conséquent, quant au réalisme de ce travail et à la fidélité de la représentation de la vie monacale athonite. Je ne développerai ici que deux points. Le premier concerne le nombre de personnes assises dans la salle. Bida montre quatre ou cinq personnes autour de chaque table, alors que, selon les sources grecques, il y a vingt-quatre tables de marbre dans ce réfectoire, autour desquelles entre douze et dix-huit personnes (d'après différentes estimations) pouvaient se mettre (Kadas, 2004, 132)¹³. En effet, cette salle (que Papety qualifie de « très spacieuse ») pouvait accueillir trois cents personnes. En revanche, Bida présente un espace où une centaine de personnes pourrait être assise, donc un tiers seulement de la capacité d'accueil généralement attestée. Le second point concerne l'usage de carafes en verre que Bida place sur deux des tables : sur la table des moines la plus proche du spectateur, à gauche ; et sur celle des laïcs au premier plan, à droite. Théodore Ralli (1852-1909), un peintre grec qui passa une partie de sa vie en France, visita l'Athos en 1885, équipé d'un appareil photographique ; il réalisa un tableau intitulé *Réfectoire dans un monastère grec*, qui fut exposé au Salon de 1885 (Palioura, 2011). Pas de grande perspective dans ce cas ni d'outres suspendues, pas de laïcs non plus – mais un tapis et un mobilier en bois : on voit de dos un moine qui lit, alors qu'en face d'autres moines, assis autour d'une table commune (à la



différence de l'higoumène qui a une petite table pour lui seul) mangent et boivent dans des verres. Dans le dessin de Bida, on ne distingue aucun verre (ou autre récipient pour boire de manière individuelle) sur les tables monastiques ; c'est pour cette raison que la présence de deux carafes semble déplacée. En fait, nous retrouvons l'esquisse d'une carafe similaire dans le petit carnet de dessin de Papety (Département des Arts graphiques, RF 1773.3, 52)¹⁴. Pourquoi ne pas donc émettre l'hypothèse que Bida copia ce carafon (que Papety vit apparemment à Andritzena, dans le Péloponnèse) afin de l'ajouter dans son tableau ? D'ailleurs, la présence d'un si grand nombre d'assistants laïcs dans le réfectoire semble également complètement déplacée, Ralli ne mettant aucun laïc sur son tableau.

21 À ma connaissance, aucun élément n'existe sur le séjour de Bida au Mont Athos à part ce dessin, reproduit d'après l'esquisse de Papety et qui, de plus, ne semble pas être tellement proche de la réalité des lieux. Il existe une seule autre reproduction intitulée « MONT ATHOS – La confession », utilisée pour illustrer le voyage de Proust (1860, 129), mais elle représente une scène générique (et peu réaliste puisque le confesseur tient un narguilé), qui aurait pu être situé dans n'importe quel autre endroit en Grèce. C'est peut-être pour cette raison que le dessin initial de Bida, qui est aujourd'hui au *Cleveland Museum of Art*, aux États-Unis, ne porte que le titre « La confession », sans référence explicite à l'Athos (Cable, 2002, 116). Si Didron suspectait Papety de n'être pas resté assez longtemps sur la péninsule pour pouvoir en parler avec exactitude, comment ne pas soupçonner Bida d'avoir eu une connaissance des lieux encore plus limitée, voire nulle ?

22 C'est avec cette œuvre que Bida « avait obtenu un grand succès et, pour la première fois, appelé sur lui l'attention de la presse et du public. "Quant à moi, écrivait-il, je n'estime pas beaucoup ce dessin. L'exécution seule m'a coûté quelque peine, et je mettrai toujours le mérite de la composition bien au-dessus de celui de l'exécution" » (Paris, 1895, 341-342). Si Bida ne s'attribuait pas la mérite d'une bonne composition dans ce cas, c'était certainement parce qu'il avait pris comme base de travail le dessin de Papety.

2. Dominique Papety, Pansélinos et la peinture byzantine

23 Dans les années 1840, deux Français se disputent le titre du plus grand spécialiste de l'art byzantin : Papety et Didron. Le premier déplore le déclin de cet art sur le Mont Athos, alors qu'auparavant, « [l]es moines étaient constitués en école directrice dans toute l'Europe, et de leurs ateliers partirent de féconds enseignements ». Mais aujourd'hui, « au lieu de donner l'impulsion et de la donner avec cette puissance qui enfanta de si grandes œuvres, ils la reçoivent des moines moscovites affaiblie et profondément altérée » (1847, 775). Alors que Papety constate le changement que la peinture athonite subit sous influence russe, Didron (1845, VII) promulgue l'image d'un art immuable¹⁵ et soumis à « l'exactitude traditionnelle » et à « l'esclavage du passé ».

24 Si le dessin repris par Bida constitue une vue d'ensemble, Papety fit de nombreuses études sur les fresques du réfectoire de Grande Lavra – toutes attribuées au grand peintre byzantin Manuel Pansélinos (XIIIe-XIVe s.). Selon la fiche des collections du Louvre, « Papety a réalisé des copies de fresques de Pansélinos du réfectoire d'Hagia Laura dans l'Athos, notamment douze portraits de saints » ; ces aquarelles furent acquises par le Louvre entre 1847 et 1850¹⁶. Papety les exposa au Salon de 1847, dans un coin un peu à l'écart, « [à] l'extrémité de la galerie de bois » : dans l'article que L. R. d'Arnem (1847, 1) consacre au Salon, il y voit « le signal d'une révolution dans les arts » ; il exprime son admiration pour Pansélinos de Thessalonique, tout en le qualifiant de « patriarche de la peinture byzantine ». Ici aussi, comme très souvent



dans les textes de l'époque, une comparaison est établie avec la Grèce antique : « Ces personnages ont une grandeur, une simplicité de pose et d'allures qu'on ne retrouve guère que dans les statues et les bas-reliefs du Parthénon ». L'article recommande ainsi aux « peintres de l'école de M. Ingres » de « visiter pieusement la montagne sainte de l'Athos », puisque « la peinture religieuse ne peut que gagner en remontant plus près encore de sa source » (*ibid.*).

25 Le nom de Pansélinos était inconnu en France avant que Didron ne publie en 1845 le *Manuel d'Iconographie chrétienne*, d'après *Le Guide de la Peinture* du moine athonite Denys de Fournas (c. 1670-c. 1745). Didron découvrit ce manuscrit en 1839 entre les mains de plusieurs peintres athonites : « Moyennant une modique somme (70 francs), il en fit exécuter, par le meilleur écrivain de la montagne, une copie qui lui fut envoyée un an après son retour en France » (Lalanne, 1845, 461). Rappelons que Didron resta en Grèce de juillet 1839 à janvier 1840, accompagné de trois dessinateurs, dont Paul Durand (1806-1882) qui traduisit le *Guide* du grec en français et fit les dessins qui y figurent. Christine Peltre (1997, 171) considère même que la publication du *Manuel* fut, sans doute, « une des raisons de voyage » de Papety au Mont Athos.

26 Très vite, le nom de Pansélinos qui était déjà légendaire sur la péninsule monastique, devint une référence incontournable pour les classes éduquées françaises. Quand de Vogüé (1876, 295) s'y rend une trentaine d'années plus tard, il rapporte qu'il est désormais inutile de demander aux moines des renseignements sur les peintures de leurs monastères : « ils s'accordent et attribuent indiscrètement tous leurs chefs-d'œuvre au fameux Pansélinos, le Raphaël de l'Athos ». Quant à Théophile Gautier (1847, 57 et 60) qui écrit sur le Salon de 1847 et les dessins lavés de Papety « d'après la fresque de Pansélinos », il le nomme « le Giotto de l'école byzantine ». Gautier fait ainsi apparaître une chaîne de copistes : non seulement Papety a copié Pansélinos, mais « [o]n dirait que Pansélinos a copié des statues antiques qui nous sont inconnues, tant ses figures sont d'une belle ligne et d'un contour aisément pur. L'ajustement des costumes, moitié grecs, moitié moyen âge, montre le goût le plus exquis et le plus élégant » (*ibid.*, 57-58).

2.1 Querelles byzantines

27 La colère de Didron contre Papety ne trouve pas uniquement sa source dans les erreurs commises par ce dernier dans le texte qu'il publia (dont la référence à la prétendue oisiveté des moines). Elle peut aussi s'expliquer par les prétentions de Papety, qui sont visibles dans les hommages qui lui furent rendus après sa mort précoce : il voulait rédiger un ouvrage sur l'art chrétien, puisqu'il avait « exploré les couvents du mont Athos, ce que personne n'avait encore tenté. Il est aussi parvenu à réunir les éléments d'une histoire complète de la peinture byzantine du troisième au onzième siècle » (Parrocel, 1862, 438 et 440-442). Dans son article publié quinze ans auparavant, Didron avait déjà contre-attaqué non seulement pour mettre en question les connaissances de Papety à ce sujet, mais aussi pour se mettre lui-même en valeur : « Le premier en France, le directeur des "Annales Archéologiques" [c'est-à-dire lui-même] a provoqué l'attention, par ses publications qui datent de sept ans déjà, sur la république chrétienne du mont Athos, sur l'architecture et la peinture des couvents qui peuplent la montagne byzantine » (Didron, 1847, 41). C'est de cette manière qu'un archéologue, qui est aussi artiste puisqu'il peint sur verre (Didron) et un peintre (Papety) se disputent la première place concernant la découverte de la peinture byzantine dans les années 1840¹⁷.

28 Papety fut impliqué dans deux autres controverses, une politique et une artistique. Commençons par la première. Le fait que Papety eut à sa disposition un bâtiment de l'escadre de l'amiral Turpin (« commandant la station navale du Levant ») pour aller aux monastères athonites et accomplir « une mission d'art en Orient » souleva des



discussions à la Chambre des députés pendant la séance du 15 juillet 1847 (Auteur inconnu, 1847, 2-3). Mais un collectif d'artistes (à la tête desquels figurait Ingres) défendit Papety, signant le 16 juillet une lettre de remerciements adressée à l'amiral¹⁸ afin de certifier que ce voyage eut « pour l'art un heureux résultat » : non seulement les copies des « admirables fresques de Panselinos, au couvent d'Aghia-Lavra, ont produit au Louvre une grande et utile sensation », mais aussi l'utilisation d'un navire militaire a pu montrer que « ces conquêtes pacifiques ne sont pas moins glorieuses que les expéditions dont le sang et le deuil paient l'éclat » (*ibid.*). Dans un article dans ce même journal, César Daly (1847, 3) revient sur cette affaire quelques mois plus tard : « Comment se fait-il alors que récemment, à la Chambre des députés, un de nos élus ait pu trouver déshonorant pour l'épaulette, la mission donnée à une frégate de guerre de transporter au mont Athos M. Papety, dont la brillante palette fait honneur au pays ? ». Selon lui, les « exportations industrielles, bronzes, bijouteries, etc., dont l'art fait le principal mérite » et qui s'élèvent à des chiffres importants, montrent que « [l']industrie a besoin de l'art pour prendre de grandes proportions ». De cette manière, la mission de Papety fut liée aux « intérêts du commerce français » (*ibid.*).

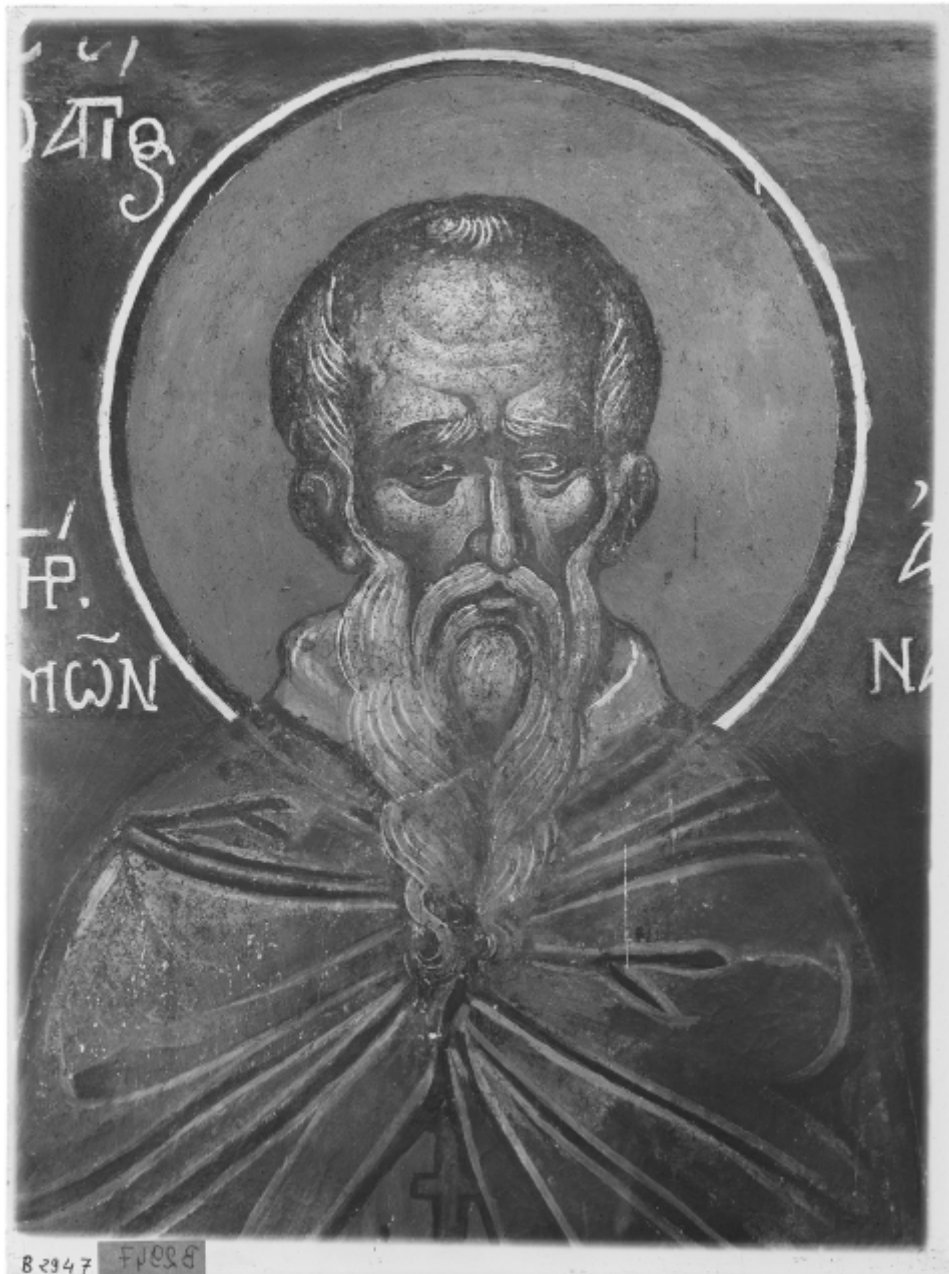
29 La deuxième controverse concernait la fidélité des dessins que Papety fit des fresques de Pansélinos : avait-il copié ou interprété ? Un des premiers à poser ces questions lors du Salon de 1847 fut Gustave Planche, qui trouvait que les têtes étaient « probablement copiées avec moins de fidélité que le reste » (cité par Marquet de Vasselot, 1893, 114). Mais c'est surtout quand le dessinateur Pierre Désiré Guillemet (1827-1878), équipé d'un appareil photographique, prit la relève quinze ans après Papety pour sauvegarder les peintures byzantines du Mont Athos qui menaçaient de disparaître, dans le cadre d'une mission dirigée par Emmanuel Miller (1812-1886) entre juillet 1863 et décembre 1864, que la question de la fidélité se posa de nouveau. Selon Miller (1889, 113), le réfectoire

« est peut-être ce qu'il y a de plus curieux. Les murailles en ont été peintes par le célèbre Panselinos. [...] C'est là que notre peintre Papety a copié quelques fresques [...]. Grand sera l'étonnement quand on verra les mêmes fresques rendues par M. Guillemet qui a mis dans son travail la plus grande exactitude. Celui de Papety est en dehors de la vérité ; je m'en étais déjà aperçu en examinant les photographies du général Sébastianoff¹⁹ ».

30 Les moines byzantins n'étaient pas les seuls à voir partout, autour d'eux, des peintures de Pansélinos. Papety et Miller firent de même. Le verdict pourtant tomba avant la fin du XIXe siècle : « Il n'y a pas d'œuvres de Pansélinos à Hagia Laura », écrivait Marquet de Vasselot (1893, 110), tout en ajoutant que les dessins de Papety « ne nous aident donc en rien à mieux connaître Pansélinos ». En revanche, « [n]ous avons, grâce à eux, une idée plus exacte de la décoration d'un couvent athonite au seizième siècle » (*ibid.*, 115). En effet, le réfectoire fut peint par un autre grand peintre, Théophane le Crétois, au XVIe siècle.

Image 5 – « Réfectoire de la Grande Lavra, nef, mur ouest, représentation de Saint Athanase l'Athonite ».





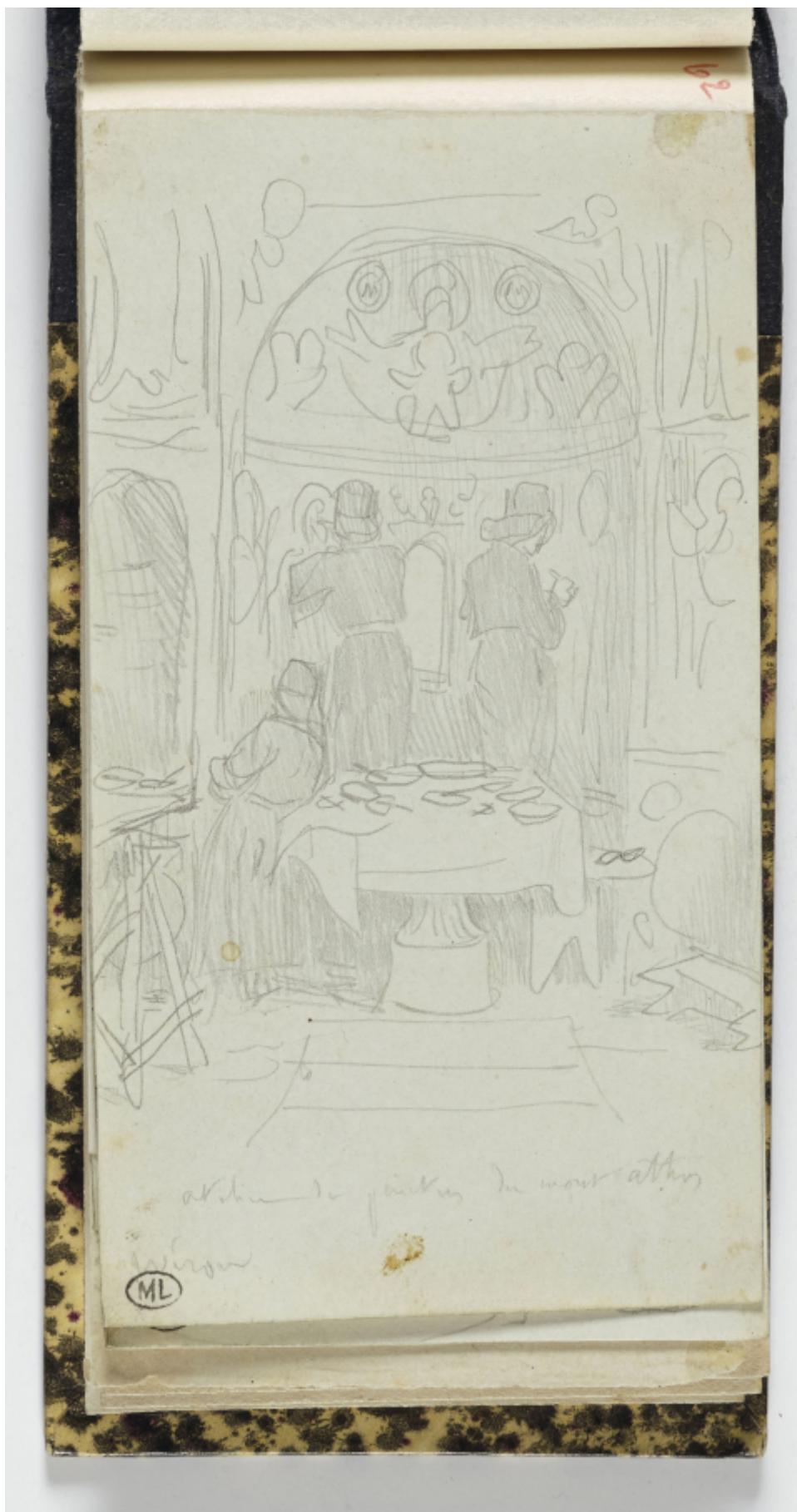
Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, B.02947. URL: <https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2tdzv#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-2307%2C-1%2C11832%2C9650>

2.2 Les moines peintres

- 31 Papety peignit une aquarelle intitulée *Mont Athos, atelier de peintres au monastère d'Ivion* vers 1846-1847. Le dessin initial (**fig.6**), pris sur le vif à la mine de plomb, se trouve dans le même petit carnet qui contient, quelques pages plus tôt, le croquis de la carafe en verre ; il fait actuellement partie des collections du Louvre (Département des Arts graphiques, RF 1773.3, 70), alors qu'une aquarelle se trouve au musée Magnin. Ces deux versions préparatoires ont survécu, alors que l'œuvre, qui fut exposé au Salon de 1847, n'a pas pu être localisée (Peltre, 1997, 172).

Image 6 - *Mont Athos, atelier de peintre au monastère d'Ivion*





© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec

- 32 L. R. d'Arnem (1847, 1) la décrit ainsi : « De petits moines y sont représentés debout, le dos tourné et traçant en rouge de grandes figures de saints sur une muraille ; le haut de cette muraille, qui s'arrondit en voûte, est doré comme le fond de la plupart des peintures byzantines ». Théophile Gautier (1847, 55-56) fait également

son éloge : « Rien n'est plus simple et plus attrayant pour nous que cette toile. À coup sûr, peu de gens la regarderont, car elle ne referme aucun drame ni aucune pensée ». En effet, certains critiques d'art vont dans ce sens. Selon le correspondant de la *Revue suisse* sur ce Salon (Auteur inconnu, 1847, 314), les moines « sont trois, vus complètement de dos. Cette manière de présenter ses personnages est commode, mais elle les rend peu intéressants à voir ». Encore une fois, les représentations du Mont Athos sont caractérisées par l'absence d'intérêt et d'action. Dans le *Réfectoire*, Bida avait également placé de dos, au premier plan, un très jeune laïc, qui attend agenouillé près d'une table monacale et sans aucune mission à accomplir. Quand Alfred Busquet (1857, 6) critiquait le manque d'élégance de « quelques jeunes servants » dans ce tableau, il se référait probablement à cette figure embarrassante. De ce point de vue, Bida reprend ici un autre trait de Papety : la vue de dos et l'absence d'individualité qu'elle introduit – « la quiétude de la scène » que Papety peint n'étant pas ainsi troublée par « l'expression individuelle des personnages vus de dos » (Peltre, 1997, 173).

33 Papety nous a laissé un témoignage éclairant concernant sa rencontre avec les moines peintres : « Une des chapelles n'était masquée que par des planches, et je pus entrevoir les moines qui en terminaient la décoration. Je frappai à plusieurs reprises ; enfin l'un d'eux vint m'ouvrir en grommelant. Je lui dis que j'étais peintre français, et que j'étais venu pour étudier leurs œuvres et connaître leurs procédés. Je leur fis cadeau de crayons, et la liaison fut bientôt faite » (1847, 781). Puis, vient le moment de l'initiation, dans la mesure où « ils consentirent à travailler devant moi, et je pus m'initier à leurs procédés ». Papety décrit la façon dont « ils collaborent à l'œuvre commune » (Servian, 1912, 75). En effet, il y a une répartition des tâches entre « le plus fort d'entre eux, le plus savant [qui] indique ce qu'il faut représenter, quelle grandeur doit avoir le personnage et comment il doit être placé » et qui désigne également « la légende qui doit l'accompagner » ; et le « moine immédiatement placé sous ses ordres » qui passe à l'exécution afin de tracer les contours. Papety trouve ce dernier assez maladroit, faisant des « têtes beaucoup trop grosses » qui « se rassemblent toutes ». Mais ce peintre n'est pas le dernier maillon de la chaîne : « À mesure qu'il avait terminé un trait, il livrait son travail à un troisième peintre beaucoup plus jeune ». Tous les deux collaborent par la suite pour passer la couleur, le résultat final étant médiocre et « d'un style inférieur même à celui de nos foulards » (Papety, 1847, 782). Cela n'est pas pour autant leur production la plus mauvaise : c'est encore pire quand ils peignent à l'huile, puisque « leur inhabileté éclate encore davantage dans l'application de ce procédé, importé chez eux vers la fin du siècle dernier par des moines russes » d'un autre monastère athonite, celui de Saint Panteleimon. En effet, le passage d'une peinture traditionnelle utilisant la tempera à l'œuf à une peinture à l'huile fait partie du processus d'occidentalisation de l'art athonite, au même titre que le passage d'un style désincarné et hiératique à des formes plus naturalistes aux couleurs vives.

Image 7 - « Mont Athos, monastère Saint-Pantéleimon, Moines mangeant au réfectoire (trapéza) ».





1920, Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, B.02131.1. URL: <https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2s8pk#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-2%2C-336%2C9867%2C8046>

- 34 La comparaison entre la production française de foulards et la peinture byzantine nous ramène à la discussion sur la continuité entre les arts, l'artisanat et l'industrie – sujet abordé dans l'affaire de l'utilisation du bateau militaire par Papety pour son expédition. Ce point est aussi soulevé par Lalanne (1845, 462) dans sa critique de l'édition du *Manuel* par Didron : il considère que ce dernier n'a pas essayé d'associer son *Manuel* à « l'histoire de l'industrie », puisqu'au lieu « de s'adresser à des hommes spéciaux, par exemple, au directeur de la manufacture de Sèvres », il a consulté pour la partie sur la fabrication des couleurs « un professeur de pharmacie à la faculté de médecine de Paris ».
- 35 La peinture religieuse semble constituer pour Didron un domaine à part qui ne doit pas nécessairement avoir prise avec la modernité. De plus, contrairement à Papety, il considère que les peintures qu'une équipe de moines athonites exécutèrent devant lui sont « incontestablement supérieures à celles de nos artistes de second ordre qui font des tableaux religieux » et que « le peintre du mont Athos pourrait être mis certainement sur la ligne de nos meilleurs artistes vivants » (1845, XVII). Alors que Papety méprise le résultat de leur travail, Didron lui reconnaît une vraie valeur.

3. L'importance de la copie dans le travail du peintre

- 36 Nous savons peu de choses sur la relation de Bida avec le Mont Athos ou avec la peinture byzantine. Ce qui est sûr est qu'en copiant le dessin de Papety, il s'inscrit, sans en avoir l'intention, dans une tradition millénaire : c'est parce que les peintres d'icônes ont toujours été des copistes que le *Guide* circulait entre eux depuis des siècles. À propos de l'art byzantin, Servian (1912, 45-46) insiste sur « son uniformité et son manque d'individualisme ». Le fait de copier (plus ou moins fidèlement) crée une chaîne d'artistes qui privilégient un mode de fonctionnement plus collectif. Lors de la période ici examinée, cette méthode est aussi appliquée parce que la peinture et le dessin se mettent au service de l'archéologie et de l'étude du passé : ils sont sollicités pour sauvegarder ce qui est menacé par le passage du temps et les



influences étrangères, comme dans le cas des innovations russes introduites sur le Mont Athos.

37 Le caractère immuable de l'art byzantin – idée promulguée par Didron, nous l'avons vu – est souvent mentionné à l'époque : « Il n'y a donc dans cette école ni progrès, ni décadence, ni époque, pour ainsi dire. La fresque ou le tableau achevé il y a vingt ans ne se distingue pas de la peinture qui compte des centaines d'années », écrit Théophile Gautier (1866, 55). Comme Gautier l'avait déjà dit à l'occasion du Salon de 1847 avec exagération, « les moines-peintres du mont Athos ne diffèrent pas beaucoup des vieux Byzantins » et font « des ouvrages naturellement archaïques et de nature à tromper, au bout de quelques années, les plus fins connaisseurs » ; mais les jeunes artistes devraient puiser dans ce réservoir, puisque « quelques gouttes du sang de Phidias et de Praxitèle coulent encore dans les veines de ces pieux imagiers » (1847, 60).

38 Cette idéalisation de la part de Gautier, qui considère que l'art byzantin « vit de lui-même, sans emprunts » (1866, 55), donne encore plus de valeur à la lucidité de Papety, qui avait constaté presque vingt ans plus tôt que cet art était déjà en train de changer sous l'influence russe. Dans les années 1880 le peintre grec Ralli critique aussi la pénétration dans le Mont Athos d'un art russe inspiré par des modèles occidentaux (Graikos, 2011, 511). L'abandon de la tradition iconographique byzantine était aussi lié à l'influence de peintres comme Alexandre Bida, dont les illustrations autour des scènes de la Bible effectuées dans les années 1870, furent une source d'inspiration pour les iconographes athonites (*ibid.*, 512). En fin de compte, ces modifications constituent la preuve de la vivacité de l'art byzantin et de son inscription dans le temps présent.

39 En revanche, le fait de poser la question du travail collectif et du « manque d'individualisme » évoque un mouvement de continuité dans lequel les individualités comptent peu, même si elles existent, comme le cas de Pansélinos le montre. Selon ce schéma de continuité, Pansélinos copia les artistes antiques ; Papety, Guillemet ainsi que tant d'autres peintres d'icônes athonites copièrent Pansélinos ; et, enfin, Bida copia Papety. Ces efforts de reproduction de la part des peintres français se déploient à un moment où la fidélité de la reproduction commence à être assurée par la photographie. La tension entre œuvre unique ou reproduite est, de plus, au cœur de la discussion sur le rapport entre art, artisanat et industrie.

40 Si la production de Bida brouille les frontières entre dessin et peinture, en copiant Papety, il rend aussi floues les limites entre œuvre unique et reproduite. Il nous fait ainsi réfléchir sur la direction choisie par certains artistes bien postérieurs, comme Andy Warhol – direction qui semble être en phase avec l'art pratiqué par les peintres d'icône depuis des siècles.

Bibliographie

Arago É. (1888) *Notice des peintures, sculptures et dessins de l'École moderne, exposés dans les galeries du Musée national du Luxembourg*, Paris, Librairie des Imprimeries réunies.

Auteur inconnu (1847) « Faits divers », *La Démocratie pacifique : journal des intérêts des gouvernements et des peuples*, Samedi 7 août, p. 2-3.

Auteur inconnu (1847) « Lettre sur l'exposition de peinture à Paris », *Revue suisse et chronique littéraire*, tome dixième, p. 310-315.

Auteur inconnu (1857) « Chronique Locael (sic) », *Journal de Toulouse*, Mardi 22 septembre, p. 1.

Busquet A. (1857) « Salon de 1857. Les dessins », *Le Portefeuille de l'Amateur*, 15 août 1857, p. 5-7.

Cable P. S. (2002) « From North Africa to the Black Sea: Nineteenth-Century French Orientalist Drawings », *Cleveland Studies in the History of Art*, 7, p. 104-125.

Daly C. (1847) « Solidarité entre l'Industrie et l'Art. Distribution des prix de l'École royal de dessin », *La Démocratie pacifique : journal des intérêts des gouvernements et des peuples*,



Jeudi 14 octobre, p. 3-4.

d'Arnem L. R. (1847) « Salon de 1847 », *La Démocratie pacifique : journal des intérêts des gouvernements et des peuples*, Mercredi 7 avril, p. 1-3.

de l'Hers J. (1895) « Alexandre Bida », *L'Art Méridional*, 15 Janvier, p. 10-12.

de Vogüé E. M. (1876) *Syrie, Palestine, mont Athos. Voyage aux pays du passé*, Paris, Plon & Cie.

Didron A.-N. (1845) *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine*, Paris, Imprimerie royale.

Didron A.-N. (1847) « Le Mont Athos et le phalanstère », *Annales archéologiques*, tome septième, p. 41-48.

Didron A.-N. (1861) « Le couvent de Sainte-Laure au Mont Athos », *Annales archéologiques*, tome vingt-unième, p. 126-136.

Enault L. (1857) « Beaux-Arts. Exposition de 1857 », *Le Pays : journal des volontés de la France*, 19 août, p. 4.

Gautier Th. (1847) *Salon de 1847*, Paris, J. Hetzel, Warnod et Cie.

Gautier Th. (1866) « Troitza. L'art byzantin », *Revue nationale et étrangère politique, scientifique et littéraire*, tome vingt-quatrième, p. 55-76.

Gilbert P. (1883) « Exposition des Œuvres de M. Bida », *Journal des Artistes*, Vendredi 30 mars, p. 1.

Graikos, N. (2011) *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Thèse de doctorat, Université Aristote, Thessalonique.

Kadas S. N. (2004) « Περιγραφή Ιεράς Μονής Μεγίστης Λαύρας (κώδ. Λ 54) », *Vyzantiniaka*, 24, p. 89-141.

Lalanne L. (1845) « Manuel d'iconographie chrétienne, grecque et latine..., par Mr Didron et le docteur Paul Durand », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 6, p. 461-464.

Le Pape Y. (2018) « L'Ancien Testament et ses représentations dans la peinture de la seconde moitié du XIXe siècle », *Revue de l'histoire des religions*, vol. 235, 1, p. 65-95.

Loudun E. (1857) *Le Salon de 1875*, Paris, Jules Tardieu.

Malembits M. (2002) « Alexandre Bida : un Orient en noir et blanc », *Histoire de l'art*, n° 51, p. 101-113.

DOI : 10.3406/hista.2002.2994

Mantz P. (1883) « Les œuvres de M. Bida au Cercle de la place Vendôme », *Le Temps*, 4 Avril, p. 3.

Marquet de Vasselot J. (1893) « Notes sur Pansélinos et sur le Guide de la peinture, du moine Denys., à propos d'un legs fait par M. Sabatier au Musée du Louvre », *Bulletin des Musées*, tome IV, p. 102-115.

Ménard R. (1881) *Le monde vu par les artistes. Géographie artistique*, Paris, Librairie Ch. Delagrave.

Michel A. (1895) « Alexandre Bida », in *Catalogue des aquarelles et dessins par Bida*, Paris, Imp. De l'Art E. Moreau et Cie.

Miller E. (1889) *Le Mont Athos. Vatopédi, l'île de Thasos*, Paris, Ernest Leroux.

Neyrat A.-S. (1880) *L'Athos. Notes d'une excursion à la presque île et à la montagne des moines*, Paris, Plon.

Palioura M.-M. (2011) « Theodore Ralli's Diary on his Travel to Athos (1885) », p. 78-87. In Salahi K. (dir.), *Knowledge is Light: Travellers in the Near East*, Oxford and Oakville, ASTENE and Oxbow Books.

Papety D. (1847) « Les peintures byzantines et les couvents de l'Athos », *Revue des Deux Mondes*, vol. 18, 5, p. 769-789.

Paris G. (1895) « Souvenirs sur Alexandre Bida », *Gazette des Beaux-Arts*, tome treizième, quatrième livraison, p. 332-345.

Parrocel É. (1862) *Annales de la peinture*, Paris, Ch. Albessard et Bérard.

Peltre C. (1997) *Retour en Arcadie. Le voyage des artistes français en Grèce au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck.

Peltre C. (2011) *Le voyage de Grèce. Un atelier en Méditerranée*, Paris, Citadelles & Mazenod.

Proust A. (1860) « Voyage au Mont Athos. 1858 », *Le Tour du Monde : journal des voyages et des voyageurs*, deuxième semestre, p. 103-138.



Seraïdari K. (2020) « Icons as marketable objects. Diffusion and popularity of Russian icons in Greece (19th-Early 20th Century) », *Museikon, Alba Iulia*, 4, p. 247-252.

Seraïdari K. (2022) « La carrière patrimoniale d'une mosaïque portative byzantine », *Culture & Musées*, 40, p. 199-228.

DOI : 10.4000/culturemusees.9292

Servian F. (1912) *Papety d'après sa Correspondance, ses Œuvres et les Mœurs de son temps*, Marseille, Librairie P. Ruat.

Tardieu A. (1857) « Salon de 1857 au Palais des Champs-Élysées », *Le Constitutionnel*, Mardi 30 juin, p. 3.

Notes

1 Je voudrais remercier, d'une part, le Cabinet des dessins du département des arts graphiques du musée du Louvre, qui m'a permis d'examiner « à la loupe » les dessins de Bida et de Papety le lundi 22 août 2022 ; et d'autre part, l'Agence photographique de la Réunion des musées nationaux qui a autorisé la publication de deux dessins de Papety. L'article s'inscrit dans le cadre du programme européen RICONTRANS (ERC Consolidator Grant 2018, grant agreement no. 818791).

2 Nous avons peu d'informations sur son premier et deuxième voyage. Selon Jean de l'Hers (1895, 11), Bida « visita successivement la Palestine, l'Asie Mineure, Constantinople et la Grèce » de 1844 à 1846.

3 Catherine Peltre (1997, 196 et 225) pense que Bida se rendit au Mont Athos en 1855 et, peut-être, même avant.

4 En 1889, le dessin fut présenté à l'Exposition universelle, dans le cadre de la Rétrospective de l'Art Français.

5 <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo20009664> ((consulté le 20 juillet 2022).

6 <https://www.akg-images.fr/archive/-2UMDHUQD6RoO.html> (consulté le 20 juillet 2022).

7 Mot d'origine grecque, qui signifie abbé.

8 Ce stéréotype est reproduit par un certain nombre de voyageurs français, comme Eugène Melchior de Vogüé (1876, 309), selon lequel aucun travail n'occupe les moines « sauf pour le petit nombre des novices qui cultivent les terres du couvent ou dirigent ses barques de pêche ».

9 Comme l'explique Didron (1861, 133, note 1), « Dans l'Athos, le vin ne se mesure pas ; il se pèse comme les choses solides. L'oque équivaut à peu près à notre livre de cinq cents grammes ». La mesure en oques (unité de poids ottomane) était, toutefois, supérieure à 1Kg (environ 1kg250), ce qui signifie que Didron commet ici une erreur.

10 Rappelons que pendant cette période, l'Athos est sous domination ottomane.

11 Le monastère est défini dans les textes français cités ici par des orthographes différentes : si Papety utilise le terme « Aghia-Labra », d'autres l'appellent « Aghia (ou Hagia ou Grande ou Ste) Lavra (ou Laure ou Laura) ». Didron (1847, 47-48) se moque même de la prononciation erronée de Papety, qui ne correspond ni à la prononciation érasmiennne ni à la forme grecque (même si Papety avait, sans doute, l'intention de transcrire, par le « b » latin, le « β » grec). Ici, j'utiliserai la forme « Grande Lavra ».

12 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20503867> (consulté le 20 juillet 2022). Toutefois, le réfectoire de Grande Lavra n'a jamais été dédié à saint Basile : il s'agit d'une des nombreuses erreurs de Papety (dont certaines furent repérées par Didron, nous l'avons vu).

13 L'abbé Neyrat (1880, 142) parle également de « vingt-quatre tables de marbre de douze places chacune ».

14 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20113927> (consulté le 10 septembre 2022).

15 Cela dit, Didron (1845, XLVIII) rapporte aussi des propos de peintres athonites qui évoquent la décadence de leur art et le fait qu'ils « travaillent beaucoup trop vite et dans la seule vue de gagner de l'argent ». Sur ce commerce athonite d'icônes organisé par les Russes, voir Seraïdari (2020).

16 <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/clo20209491> (consulté le 20 juillet 2022). Les douze dessins, qui « figurent chacun un saint guerrier » furent acquis « au prix de 1.500 francs » ; mis à part ces « douze copies des fresques de Penselinos, le Musée du Louvre possède, à l'heure actuelle, 369 dessins » de Papety « d'une fidélité parfaite », écrivait Servian (1912, 78-79) au début du XXe siècle. Certains des dessins qui servirent comme modèles pour les douze aquarelles étaient à l'époque exposés à la Bibliothèque de Chartres (Marquet de Vasselot, 1893, 113-114).

17 Bien évidemment, il s'agit d'un processus long qui implique des classifications proposées



par une multitude de personnes. Sur l'émergence d'un nouvel objet d'étude dans le domaine de l'art byzantin, les « petits tableaux mosaïques portatifs », à partir de la fin du XIXe siècle, voir Seraïdari (2022).

18 La lettre fut aussi publiée par Parrocel (1862, 443-444). Dans celle-ci, il est question d'une séance parlementaire du 13 (et non du 15) juillet 1847 ; et nous y trouvons également l'idée qu'en France, « la supériorité incontestable d'un grand nombre de produits de son industrie » est attribuée « à l'influence incessante des arts ». Car l'art n'est pas « une distraction », mais « une mission plus noble et un but plus élevé ».

19 Le comte russe Pierre de Sébastianoff, qui fit un premier long séjour sur le Mont Athos pendant l'été 1857, puis entre 1858 et 1861, fut un des premiers à y utiliser le procédé photographique pour reproduire des manuscrits rares ou des fresques.

Table des illustrations



	Titre	Image 1 - « Mont Athos, Koutloumousiou, extérieur, procession ».
	Légende	s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, D.02062. URL: https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2wz43#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-3490%2C-354%2C15497%2C7080
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 744k
	Titre	Image 2 - « Mont-Athos, Lavra, 'arsenal', vue des murs du monastère depuis le port ».
	Crédits	s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, D.00015. https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2wf2r#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-7167%2C-474%2C20748%2C9478
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 688k
	Titre	Image 3 - « Mont Athos, monastère de la Grande Laure (Lavra), vue d'ensemble de l'ouest ».
	Crédits	s.d., Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, A.00192. https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2pqm3#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-4530%2C-442%2C19330%2C8831
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 380k
	Titre	Image 4 - <i>Mont Athos, le réfectoire saint Basile de la Grande Lavra</i>
	Crédits	© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojeda
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 472k
	Titre	Image 5 – « Réfectoire de la Grande Lavra, nef, mur ouest, représentation de Saint Athanase l'Athonite ».
	Crédits	Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, B.02947. URL: https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/1tdzv#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-2307%2C-1%2C11832%2C9650
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1,1M
	Titre	Image 6 - <i>Mont Athos, atelier de peintre au monastère d'Iviron</i>
	Crédits	© RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Tony Querrec
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 1004k
	Titre	Image 7 - « Mont Athos, monastère Saint-Pantéléimon, Moines mangeant au réfectoire (trapéza) ».
	Crédits	1920, Photothèque Gabriel Millet, Collection chrétienne et byzantine, EPHE, B.02131.1. URL: https://bibnum.explore.psl.eu/s/psl/ark:/18469/2s8pk#?c=0&m=0&s=0&cv=0&xywh=-2%2C-336%2C9867%2C8046
	URL	http://journals.openedition.org/itti/docannexe/image/4088/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 474k

Pour citer cet article

Référence électronique

Katerina Seraïdari, « Art byzantin et peintres français au XIXe siècle sur le Mont Athos », *Images du travail, travail des images* [En ligne], 15 | 2023, mis en ligne le 20 juillet 2023, consulté le 04 octobre 2023. URL : <http://journals.openedition.org/itti/4088> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/itti.4088>



Auteur

Katerina Seraïdari

Katerina Seraïdari est docteure en anthropologie sociale (EHESS, 2000) et chercheuse à l'Institut for Mediterranean Studies (Grèce), engagée depuis 2019 dans le programme européen RICONTRANS (ERC Consolidator Grant 2018) : "Visual culture, piety and propaganda : Transfer and reception of Russian religious art in the Balkans and the Eastern Mediterranean (16th - early 20th centuries)". Elle est également membre associée du Centre d'Anthropologie Sociale, LISST-Toulouse (*Laboratoire Interdisciplinaire, Solidarités, Sociétés, Territoires*). En ce qui concerne les icônes, elle a publié en 2005 une forme remaniée de sa thèse, intitulée *Le culte des icônes en Grèce* (Toulouse, Presses Universitaires du Mirail). Depuis 2019, elle s'intéresse aux différents aspects de la vie monastique sur le Mont Athos, ce qui l'a amenée à privilégier une approche d'anthropologie historique et à se tourner vers l'étude du XIXe siècle.

Articles du même auteur

La pose de l'épicier. Reportage ethnographique dans les épiceries grecques et turques de Bruxelles [Texte intégral]

The grocer's pose. Ethnographic reportage in the Greek and Turkish groceries of Brussels
Paru dans *Images du travail, travail des images*, 4 | 2017

Droits d'auteur



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

